



Herança - Revista de História, Património e Cultura

PATRIMÓNIO MUSICAL DE ÉVORA NO INÍCIO DE OITOCENTOS: UM MISERERE DE FRANCISCO IGNÁCIO MOREIRA E POSSÍVEIS CONTEXTOS INTERPRETATIVOS

*Musical heritage of Évora at the beginning of the 19th century:
a Miserere by Francisco Ignacio Moreira and possible
interpretative contexts.*

Rita Faleiro

E-mail: ritapfaleiro@gmail.com

CESEM - Universidade de Évora





Resumo

No Arquivo Musical da Sé de Évora, existe um nome que se assume como um dos principais reformuladores de obras musicais aí presentes: fala-se de Francisco Ignácio Moreira, entre outros mestre de capela, mestre de solfa e de instrumentos. Neste arquivo, surge-nos pelas suas mãos, um *Miserere* composto no ano de 1805, e constantemente reformulado: em 1811 é-lhe acrescentado um clarinete e em 1814 um *tercetto* sobre o 16º verso.

A presença de datas nestes manuscritos pode tornar-se indicadora de momentos chave na vida da cidade. De facto, 1814 é um ano particularmente activo na cidade no que diz respeito a performances musicais, pelo que o exercício de enquadrar esta obra em possíveis espaços interpretativos se torna relevante para uma melhor compreensão da relação entre património material, imaterial e agentes envolvidos.

Pretende-se assim inserir esta obra no seu contexto geral, articulando-a com espaços e eventos decorridos em Évora ao longo dos nove anos em que esta peça foi sendo modificada.

Palavras-chave: Évora; Século XIX; *Miserere*; Música Sacra; Francisco Ignácio Moreira.

Abstract

In the musical fund of the Archive of the Cathedral of Évora, we can find one name that assumes the role of one of the main reformulators of musical pieces from the referred fund: Francisco Ignácio Moreira, chapel master, music master and instrument teacher. It is in this archive that we find, from Moreira, one *Miserere* composed in 1805 and that was constantly remodeled: in 1811 a clarinet is added, and in 1814 appears one *tercetto* in the 16th verse.

The fact that we can find dates in these manuscripts can be indicator of key moments in the city's life. In fact, 1814 is one particularly active year regarding musical performances in Évora, reason why this exercise of framing this musical work in some possible interpretative spaces and contexts is particularly important and relevant in order to obtain a better understanding of the relation between material/immaterial patrimony and involved agents.

It is intended to insert this particular musical piece in its general context, coordinating it with spaces and events occurred in Évora throughout the nine years that it was modified.

Keywords: Évora; 19th century; *Miserere*; Sacred Music; Cathedral of Évora; Francisco Ignácio Moreira.





Breves apontamentos biográficos sobre Francisco Ignácio Moreira



Um dos primeiros passos para quem se quer debruçar sobre a realidade da capela musical da Sé de Évora ao longo dos séculos XVIII e XIX é a leitura e análise das obras base de José Augusto Alegria, que têm vindo, ao longo dos últimos tempos, a ser actualizadas e corrigidas em termos dos dados apresentados.

Esta situação ocorre devido ao facto de as mesmas apresentarem em si erros, lacunas e omissões que têm, por si só, vindo a constituir-se como um campo de estudo específico.¹

No âmbito destas obras, das quais se destaca como base inicial o Catálogo das Músicas do Arquivo da Sé de Évora (Alegria, 1973), encontra-se recorrentemente o nome de Francisco Ignácio Moreira, que fazia parte da Irmandade de Santa Cecília a par de outros nomes conhecidos da instituição em causa (como Julião Rosado Tavares, Miguel Anjo do Amaral, André Roiz Lopo, Barnabé Vidal, entre tantos outros).

Os dados sobre esta personalidade estão dispersos por variadíssima documentação, não sendo possível obter dados finais sobre a mesma apenas através da consulta de uma obra ou fonte.

Assim, efectivamente, encontramos algumas informações dispersas pelas obras de Alegria e outras fontes como registos de documentação produzidos pela burocracia da Sé de Évora nos finais do século XVIII e inícios do século XIX. Sabe-se então que Moreira foi Mestre de Capela, Mestre de Solfa e Mestre de Instrumentos no ano de 1812: “O mestre de capela é, nesta altura, o P. Francisco

¹ A este respeito, e como exemplo, veja-se o trabalho [no prelo] “Os salmos concertados do Arquivo da Sé de Évora entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX ».





Inácio Moreira, nome já conhecido como rabequista e organista” (Alegria, 1973, 113). Não obstante, já desde 1779 que o seu nome aparece como primeiro rabeca, e, a partir de 1785, acumula a função de organista. Isto mantém-se até 1791/92, aquando da sua posição segundo organista da Sé, com obrigação de ensinar os Meninos do Coro, recebendo para isso noventa mil réis. Um pouco mais tarde, nas folhas de ponto (registos nos quais se apontavam as faltas cometidas pelos músicos, e penalidades associadas às mesmas) do quartel de Setembro de 1800 o seu nome aparece no lote de organistas, não especificando se era primeiro ou segundo – indica, no entanto, que foi penalizado em 50 réis. Em 1812, encontramos o seu nome como Mestre de Capela, aparecendo uma vez mais a efectiva obrigação de ensinar solfa e instrumentos aos Moços de Coro; pelo exercício destas funções, Moreira receberia 200.000 réis. Esta situação repetir-se-ia sem mudanças no ano de 1815, ano de sede vacante (Alegria 1997, 192-194).

Há mais documentação que nos trazem dados mais específicos sobre Moreira. É pelas referências que aparecem em testamentos ou processos *de genere* que ficamos mais conscientes das relações familiares de Francisco Ignácio Moreira: filho de Luís Moreira e de Maria de Jesus, os seus avós paternos eram Manuel Folgado e Catarina Maia, ao passo que os seus avós maternos eram Matias de Almeida e Mariana de Jesus.

Toda a família dos Moreira parece ter tido uma relação muito especial com o serviço musical prestado a esta instituição e com os seus quadros profissionais. É através, uma vez mais, da consulta aos índices dos processos *de genere* disponibilizados e a referências dispersas por outras obras, que ficamos a saber que Ignácio Moreira era irmão de José António Moreira, tenor e compositor na catedral (estando-lhe associados, pelo menos, dois Credos entre outras obras), e tio de Carlos Francisco Assis Moreira, também ele associado como compositor nesta mesma instituição. Este último nome, ainda que esteja omissa o apelido Moreira, é sem dúvida o mesmo que aparece referido nas obras base de José Augusto Alegria como sendo o responsável pela composição de um *Dixit Dominus* em 1805, e a sua produção engloba ainda várias obras como uma Missa Concertada a 4 vozes, um Credo (1806), um *Magnificat*, um hino, um *Te Deum* e um *Miserere* – sendo que esta última obra vem inclusivamente a ser alvo do punho de Francisco Ignácio Moreira.

No entanto, na questão da pesquisa biográfica destes nomes associados à história local de Évora e, por inerência, à da sua Catedral, não é possível esquecer um conjunto de outras fontes bibliográficas que se podem revelar de particular importância. É o que acontece com obras como os diversos dicionários biográficos da época; neste âmbito, destaca-se a obra ímpar de Ernesto Vieira, *Dicionário biográfico dos Músicos Portugueses*. É nesta obra que se encontra uma referência a Moreira, mestre de capela da Catedral de Évora no final do século XVIII. Porém, se este dado está correcto, visto que Moreira ocupou efectivamente esta posição como já se viu, a referência ao nome que nos aparece em Ernesto Vieira está



errada, já que este autor nos fala não de um Francisco Ignácio Moreira mas sim de um Francisco Manuel Moreira, dizendo que foi o autor de um *Ecce Sacerdos* (antífona por tradição executada, entre outras ocasiões, aquando da recepção de um novo bispo) datado de 1803 e dedicado ao arcebispo Frei Manuel do Cenáculo. O papel de Frei Manuel do Cenáculo é um papel de especial importância, já que foi uma das mais importantes referências da cultura portuguesa dentro do Iluminismo, tendo sido responsável pela criação de bibliotecas, recolha de livros, construção de uma ideia de património e identidade. Não surpreende, portanto, que seja considerado como uma referência nos círculos políticos e intelectuais portugueses, de acordo com as palavras de Maria Luísa Cabral. No que diz respeito à sua carreira dentro da Igreja, adiante-se que foi nomeado, em 1768, Provincial da Ordem Terceira de São Francisco, em 1770 bispo de Beja e, em 1802, Arcebispo de Évora – situação esta que terá estado, por suposto, na base da composição por parte dos músicos da casa de obras comemorativas para serem executadas na Sé aquando dos festejos e recepções. O papel de Frei Manuel do Cenáculo no contexto da cultura eborense é ainda importante no sentido em que é da sua lavra a fundação da actual Biblioteca Pública de Évora no edifício erguido no século XVII, sobre os restos do antigo Castelo situado nas dependências da Catedral e que primeiramente albergou, a partir de 1666, uma das mais importantes instituições de ensino musical em Évora: o Colégio dos Moços de Coro (Alegria, 1977, 193; Barata 1874, 62), instituição com um sistema de ensino muito organizado e específico, instituído pelo Cardeal D. Henrique em 1552, que receberia os jovens a partir dos 9 ou 10 anos de idade até à altura da mudança de voz (Henriques, 2018, 79); pelos 17 ou 18 anos, ser-lhes-ia dada a possibilidade ingressarem no estudo da Teologia (que, na Universidade de Évora, levaria cerca de 4 anos) ou de seguir outra carreira.

No entanto, e regressando ainda à questão desta composição do *Ecce Sacerdos* indicado na obra de Vieira, não se encontra qualquer referência à composição, por parte de Moreira (nem de nenhum dos vários Moreira presentes no catálogo, para ser mais específica), desta obra em particular. Não sendo certa a razão pela qual isto possa ter acontecido, uma das prováveis leituras que se podem colocar prende-se à já conhecida tendência de haver um conjunto de erros e omissões relativamente à realidade dos manuscritos, indicando obras a mais, a menos, ou diferentes em relação às cotas fornecidas. Assim, no contexto do estado de organização e catalogação efectuadas por José Augusto Alegria ao Arquivo da Sé de Évora, não é de excluir a possibilidade de que este *Ecce Sacerdos* tenha efectivamente existido e sido da lavra de Francisco Ignácio Moreira mas que, até à data, esteja debaixo de uma cota distinta que não a mostre de forma inequívoca – ou mesmo que esteja enquadrada dentro de outra cota, junto a outras obra sem que tal dado seja, até ao momento, conhecido. Por outro lado, podemos também perceber que Vieira se enganou na correcta indicação de Moreira, já que da consulta da restante documentação não se consegue encontrar a existência de qualquer Manuel Moreira.



O Miserere de Moreira e a sua ligação a Évora



No período cronológico que compreende a segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do século XIX, no fundo musical da Sé de Évora encontram-se (de acordo com a listagem de José Augusto Alegria) mais de duas dezenas de referências a este salmo em particular – o *Miserere Mei Deus*, salmo 50 (ou 51, de acordo com a numeração utilizada).

Não obstante, é sempre necessário recordar-se que este número nunca poderá ser considerado final uma vez que existem diversas situações em que Alegria não identifica correctamente quer a tipologia quer o número de obras existentes em cada cota. É a situação que ocorre, meramente a título de exemplo, com a cota atribuída a um *Miserere* de Julião Rosado Tavares; sendo certo que Alegria (1973, 37) na cota que nos apresenta nos fala em três obras dentro desta cota (citando, “*Miserere* a 3 coros, 12 e 8 vozes (1767)”)), na realidade as três obras constantes desta cota são distintas: efectivamente, não encontramos três versões da mesma obra mas sim duas obras a três coros de Julião Rosado Tavares e um arranjo para apenas dois coros de Francisco José Perdigão, mestre de capela e da claustra a partir de 1785. Outros exemplos de incorrectas identificações encontram-se nas cotas 121 de Ferreira de Lima ou 255 de D. António Sá Tedeschi.²

É precisamente dentro do âmbito desta incorrecção de cotas que nos deparamos com o caso do *Miserere* de Moreira que aqui se aborda. Se no catálogo de Alegria nos deparamos com a existência de cinco cotas referentes a cinco *Misereres*, na realidade duas destas cotas, por razões que não são claras, referem-se à mesma obra – a aqui apresentada, e composta em 1805, altura em que era arcebispo de Évora Frei Manuel do Cenáculo, como anteriormente foi referido.

² A este respeito, consulte-se Faleiro, Rita, “Uma apresentação dos miserere do Arquivo da Sé de Évora”, disponível em http://www.incomunidade.com/v75/art_bl.php?art=437



Liturgicamente, este é um dos salmos mais conhecidos que encontra a sua finalidade predilecta em todas as ocasiões ligadas a contextos fúnebres e a celebrações da semana santa, com especial incidência no chamado Serviço de Trevas, ofício este enquadrado no tríduo pascal - ponto alto de todo o ano litúrgico, e constituído pelas matinas e laudes de Quinta, Sexta e Sábado Santos (Faleiro, 2019, no prelo).

No entanto, da consulta a mais fontes litúrgicas e fontes de época, constatamos que este salmo era utilizado em mais situações distintas.

É o que nos descreve Frei Veríssimo dos Mártires, Religioso da Terceira Ordem Franciscana em Lisboa. Na sua obra *Director Funebre Reformado* (Mártires, 1799), obra particularmente destinada às situações ligadas à morte e ao cerimonial a seguir na questão dos moribundos e defuntos, o autor lista-nos as variadíssimas situações em que este texto poderia ser proferido, situações estas que poderiam passar pela distribuição do Sagrado Viático:

“A Procissão deve sair (dirigindo-se entre os Regulares para a Portaria) e tornar a entrar na Igreja pela porta principal. (...) O Administrante irá rezando, com os que levão o Pallio, o *Psalm Miserere mei Deus* (...) e outros Psalmos e Canticos. Sendo muitos os Ecclesiasticos, irão cantando a Doros (separadamente do Administrante (...))” (Mártires 1799, 5).

Estas procissões que transportam o sagrado Viático ao leito do moribundo, que (pelo menos no contexto lisbonense) eram espontaneamente geradas, eram por norma anunciadas por uma sineta ou campainha, o que não aconteceria se a mesma tivesse lugar na Quinta-Feira Santa, altura em que este aviso seria dado por uma matraca (Nery 2008, 28; Mártires, 1799, 10).

Pode ainda ser executado aquando do sacramento da Extrema-Unção, enquadrado na sequência dos sete salmos penitenciais: salmos 6 (*Domine ne in furore*), 31 (*Beati quorum remissae*), 37 (*Domine ne in furore* – ainda que o início do salmo seja idêntico, o resto do texto é distinto), 50 (*Miserere mei Deus*), 101 (*Domine exaudi orationem*), 129 (*De profundis*) e 142 (*Domine, exaudi orationem meam* – mesma situação que acontece com os salmos 6 e 37). *Miserere mei Deus* pode ainda, de acordo com Veríssimo, ser utilizado no contexto processional do transporte do corpo do defunto à Igreja onde decorreriam as cerimónias fúnebres, no contexto processional do enterro dos Irmãos Terceiros Seculares e nas Laudes dos Ofícios de Defuntos, sendo que nesta ocasião seria precedido e seguido da antífona *Exsultabunt Domino ossa humiliatam*. As próprias referências ao modo de cantar e executar este texto litúrgico nas Laudes estão bastante regulamentadas e descritas por Veríssimo (1755), que o enquadra após a oração do Pai Nosso e referindo algo bastante importante, já que define sem margem de dúvida a questão de haver a necessidade de se trabalhar com o coro em “alternatim com



devoção, e com voz triste, e branda (...)” (Veríssimo, 1755, 64).

Veríssimo enquadra ainda o *Miserere* nas horas menores (prima, terça, sexta, nona), e noutras ocasiões enquadrado por diferentes antífonas – é o caso, por exemplo do Terceiro Nocturno das Matinas de Quinta-Feira Santa (Veríssimo 1755, 152) ou das Laudes de Sexta-Feira Santa (precedido da antífona *Proprio Filio* e seguido da antífona *Anxiátus est super me*; Veríssimo 1755, 268)

De acordo com os trabalhos que têm vindo a ser desenvolvidos sobre a questão da produção/composição e existência desta obra no fundo musical de Évora, podemos falar na existência de três tendências gerais no que concerne à estrutura básica destas obras.

A questão da execução em alternatim, descrita por Veríssimo, encontra eco nas obras presentes em Évora; efectivamente, de uma forma geral, e ainda que com algumas especificidades relativamente à utilização do número de coros necessários, todos estes *Miserere* do período em questão são caracterizados por uma estrutura alternada (baseada na alternância de secções de determinados itens litúrgicos, nos quais se encontram solistas vs. coro, de acordo com Higginbottom), tão típica do estilo concertado, definido por Shrock como “a style of composition during the Baroque era that employed contrasts of smaller and larger performing forces, usually soloist and a few instruments for the smaller forces (generally called *concertino*), and chorus and full orchestration for the larger forces (called *concerto grosso*)” (Shrock, 2009, 764). Assim, não é de estranhar que seja esta a prática existente em Évora, sejam estes contrastes baseados em várias tipologias, como compassos, tonalidades ou sejam eles estabelecidos tendo como base as densidades texturais – aliás, esta é a realidade encontrada noutras obras de época compostas pelos nomes mais conhecidos do panorama musical português ou europeu, como José Joaquim dos Santos, ou David Perez.

É dentro desta análise geral estrutural aos *Miserere* existentes em Évora no período cronológico referido que nos deparamos com a existência dos chamados *misereres abreviados* – esta situação é originada pelo facto de, ao contrário da maior parte das mais de duas dezenas de obras que constituem esta amostra de estudo, algumas destas peças musicais apresentarem apenas alguns versos colocados em música ao invés de apresentarem o típico verso sim verso não. É o caso de obras como a de Inácio António Ferreira de Lima, antigo monge jerónimo em Lisboa que foi Mestre de Capela em Évora entre 1816 e 1818, e o caso precisamente do *Miserere* de Moreira apresentado neste trabalho:³

³ Torna-se imperioso referir que, nesta obra, o primeiro e último versos não são trabalhados por completo. No primeiro verso, trabalha-se apenas o primeiro hemistíquio e no último trabalha-se apenas o segundo hemistíquio, sendo esses os textos que constam desta tabela.





Verso	Texto	Tradução
1	<i>Miserere mei, deus: secundum magnam misericordiam tuam</i>	Tem misericórdia de mim, ó Deus, segundo a tua misericórdia infinita
4	<i>Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.</i>	Pequei somente contra ti, pratiquei o que é mau aos teus olhos: tens razão, portanto, ao falar, e tua vitória se manifesta ao julgar.
8	<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.</i>	Faz-me ouvir o júbilo e a alegria: e dancem os ossos que esmagaste.
12	<i>Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me.</i>	Devolve-me o júbilo da tua salvação: e que o Espírito generoso me sustente.
16	<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique; holocaustis non delectaberis.</i>	Pois tu não queres um sacrifício: um holocausto não te agrada.
19	<i>Tunc imponent super altare tuum vitulos.</i>	E em teu altar se oferecerão novilhos.

Texto trabalhado por Francisco Ignácio Moreira

No que concerne às opções instrumentais, Alegria fala-nos de fagotes e violoncelos obrigados (conclusão a que se chega através da comparação entre as duas cotas que contêm esta obra, já que numa apenas se fala em fagotes e noutra apenas em violoncelos); é então através do contacto directo com o manuscrito que nos apercebemos que a estes, acresce um acompanhamento e um clarinete. Não é irrelevante a questão de nos surgir a indicação *obbligato*. Intui-se que este acompanhamento, se a ele juntarmos a indicação *obbligato*, seja um órgão, já é que é habitual no século XVIII esta conjugação, designando uma parte completamente escrita ao invés de um baixo figurado. A própria opção de se escrever os violoncelos de acordo com esta técnica não parece ser irreflectida, já que a utilização, no século XIX, de violoncelos obrigados pode indicar um contexto de melancolia. Certo é que Fuller nos apresenta esta teoria, ou proposta, num contexto mais ligado à questão da ópera romântica; porém, devemos ter em mente que muita da música sacra composta e realizada nesta época acabava por ter elementos muito ligados à questão operática: linhas melódicas elaboradas, passagens tecnicamente muito virtuosas, secções constituídas claramente por melodia e acompanhamento – elementos que faziam sem dúvida lembrar passagens de música não religiosa mas que impregnavam as composições sacras da época. Assim, não é irrelevante estabelecer-se uma ponte entre estes





contextos mais melancólicos e o sentido geral deste texto litúrgico em particular – que, recordemos, está indubitavelmente associado a contextos pesarosos como os da Semana Santa e os contextos funerários, e que conteriam em si toda a produção de um contexto sonoro.

Uma das principais características desta obra é precisamente o facto de nos oferecer uma cronologia da sua vida. Tendo sido então composta no início do século XIX, 1805, aparecem duas datas mais que se tornam indicativas de momentos chave para os quais esta obra pode ter sido rearranjada.

Cabe aqui recordar que, à semelhança do que acontece num panorama nacional, em Évora encontramos claramente a tendência de se escrever música que detenha um carácter funcional, isto é, que possa ser reaproveitada de acordo com a ocasião ou funcionalidade para a qual seja requerida.

Num contexto mais amplo, esta questão do reaproveitamento de obras musicais era geral. Compunha-se de forma funcional, sendo habitual reaproveitar-se músicas pré-existentes que fossem reformuladas de acordo com os momentos que assim o exigissem; veja-se o que acontece, meramente a título de exemplo, com obras de Miguel Anjo do Amaral, obras de Julião Rosado Tavares, ou obras de Carlos Francisco de Assis Moreira, todas elas compostas e posteriormente rearranjadas quer pelo mesmo compositor quer por um compositor diferente. Está-se portanto na presença de um património musical em constante mutação, em constante evolução, que se vai adaptando aos quadros necessários sem que por essa razão perca o seu valor intrínseco – diversas celebrações litúrgicas.

Esta é uma obra paradigmática já que pelo facto de nos apresentar três datas no manuscrito nos permite articulá-la com eventuais vivências da cidade:

Esboço cronológico- biográfico do Miserere de Francisco Ignácio Moreira	Ano	Evento
	1805	Composição da obra, sob arcebispo de Frei Manuel do Cenáculo. Fundação da Biblioteca Pública de Évora
	1811	Adição de um clarinete; publicação dos estatutos da Biblioteca Pública de Évora
	1814	Adição de um <i>tercetto</i> sobre <i>Quoniam si voluisses</i> , reformulando a versão original; morte de Frei Manuel do Cenáculo (entre outros eventos).

Atentando-nos nas datas presentes na vida desta obra, conseguimos perceber que todas elas se inserem num início conturbado do século XIX. Efectivamente, os anos iniciais do Oitocentos Português foram marcados por sucessivas guerras, tensões e invasões ao território, para além de dificuldades originadas por questões climáticas, questões de maus anos agrícolas, carências a nível

alimentar e fomes. Juntando-se todo este quadro ao contexto da Guerra das Laranjas e da Guerra Peninsular, pode-se perceber que o início do século XIX era apenas apropriado aos pedidos e súplicas por clemência divina, devido às consequências graves em termos populacionais, sociais e mesmo demográficas. De acordo com Fernando de Sousa, citado por Faustino, poder-se-ia mesmo questionar “o que era Portugal por essa altura, senão um país de pobres, onde a miséria é geral!” (Faustino, 2008,13).

Em 1801, vive-se um conflito – a chamada Guerra das Laranjas, de curta duração – que opõe Portugal a Espanha e França; Portugal vê-se invadido por forças castelhanas em maio desse ano, precisamente na zona adjacente a Évora: bloqueia-se a praça de Elvas atacam-se as forças portuguesas em Arronches, e em maio avança-se para Olivença. Como consequência, este conflito que termina com a derrota de Portugal na Europa leva igualmente à perda definitiva de parte de território nacional, já que Olivença é cedida por Portugal a Espanha através do Tratado de Badajoz, aprovado a 6 de Junho de 1801 (Neves, 2010, 71).

Em 1805, se a nível local se destaca a fundação da Biblioteca Pública de Évora, através de Frei Manuel do Cenáculo, a nível internacional (nunca esquecendo que os acontecimentos políticos e estratégicos internacionais acabam por ter, inevitavelmente, repercussões a nível nacional), destaca-se a vitória de Napoleão Bonaparte e das forças militares francesas na Batalha de Austerlitz. Não parece irrelevante a composição de um *Miserere*, uma obra a implorar pela misericórdia divina, precisamente no ano em que as tropas francesas conseguem uma tão importante vitória – efectivamente, o sentimento nacional para com a nação francesa era de animosidade, já que se vivia debaixo do domínio napoleónico um clima de fingida amenidade (Neves, 2010, 71), e, como o futuro o viria a demonstrar, as tropas francesas dariam efectivamente razões para instaurar o medo na população.

De 1806 em diante, Évora vê-se no centro dos acontecimentos ligados à questão das guerras e invasões napoleónicas, sendo que logo em 1807, no seguimento da assinatura do tratado de Fontainebleau e do ultimato de Bonaparte e de concentração de tropas francesas junto à fronteira entre Espanha e Portugal, assiste-se à retirada da Corte para o Brasil, originando um trono português ocupado por um Conselho de Regência. É neste contexto que se pode enquadrar a resistência portuguesa ao domínio francês, facto exacerbado ainda por determinações levadas a cabo por Junot, como o decreto de proibição de ajuntamentos e o desarmamento das tropas portuguesas (Neves, 2010, 70-71).

É, no entanto, em 1808 que Évora se vê assolada por um ataque, no decorrer da segunda invasão francesa, que esteve no epicentro de uma das maiores crises de mortandade pelas quais a cidade passou, para além de todos os saques e pilhagens que vieram com esta invasão associados. A título de exemplo, refira-se a destruição e saque de uma grande parte da colecção da biblioteca pública (Vaz,



2012, 1) Se é certo que neste ano celebrações musicais aconteceram na Sé de Évora (como a execução de um *Te Deum*, ou missas cantadas) em agradecimento por eventos como o restabelecimento da monarquia portuguesa (Espanca, 1957, 55-56), o que também é certo é que 1808 foi um ano particularmente violento para a cidade. De 29 a 31 de Julho, Évora esteve no epicentro de um dos maiores ataques e cercos de que há memória, sendo variadíssimas as referências à violência perpetrada contra a população – civis ou religiosos. Há que referir que no contexto desta invasão, a população uniu-se para defender a cidade, tomando como armas o que fosse possível, já que a pena para posse de arma de fogo era a morte, já que as armas de fogo se destinavam ao exército (Espanca 1957, 67).

João Limpo Pimentel (entre outros, Cavaleiro da Ordem de Cristo, secretário de D. Joaquim Xavier Botelho de Lima e prior da paróquia de S. Pedro em Évora, tendo falecido em Junho de 1823) foi testemunha ocular da tragédia. Citando-o, Espanca (1957, 71) mostra um quadro vivo de palavras que nos fazem ter uma breve noção do horror vivido pela população eborense:

“O sanhudo Loison tinha ordenado ao seu exército, que logo que ganhassem a cidade a pusessem no mais vivo rigoroso e cruel saque: assim mesmo se cumpriu, pois que as tropas sem esperarem sinal, nem disposição hiam entrando e fazendo um incessante e vivíssimo fogo sobre tudo quanto aparecia, sobre portas e janelas, que ao mesmo tempo arrombavam a golpes de ferro e de fogo, sem escapar nem o mais reforçado fecho nem a mais pobre casinha. (...) nada escapou, e todo o espírito vivente que apareceu tudo perdeu a vida (...). Tal era a raiva e a crueldade do inimigo, que a muitos depois de lhes entregarem os seus dinheiros, as suas preciosidades e tudo quanto tinham ultimamente os matavam por não terem mais que dar. A outros lhes tiravam as vidas depois de os haverem obrigado a presenciarem os excessos de luxúria, e as indizíveis abominações que cometiam com suas mulheres, irmãs e filhas. Tão inaudita desumanidade era a destes raivosos leões, que aos olhos das próprias mãis abusavam de suas filhas, com particular tendência para as menores que brutalmente matavam aos golpes da lascívia. Nos berços e nos colos das desgraçadas mãis trespassavam a ferro os tenros meninos e os levavam espetados nas pontas das baionetas. (...)”

Estas invasões são ainda descritas por José Augusto Alegria (1973, 113), que nos diz que a cidade foi saqueada e que se viveram horas dramáticas ou ainda por António Pereira (1808, 16), na sua obra de referência *Evora no seu abatimento, gloriosamente exaltada*:

“Contra os Ecclesiasticos, e Sacerdotes, mostrarão desde a sua entrada hum refinado odio. E tanto, que entre clérigos, e frades matarão trinta e oito, matando igualmente o Excellentissimo Bispo do Maranhão, que por suas letras, e virtudes era geralmente respeitado de todos. E daquelles clérigos, alguns forão públicamente espingardeados, como



aconteceu a quatro ao chafariz dos Leões, pelo unico delicto de serem Ecclesiasticos.”.

Moreira é responsável em pela reformulação de um *Miserere* a quatro vozes em estilo concertado, precisamente na altura em que, decorrente da primeira invasão francesa, a súplica veiculada por este salmo se coadunava perfeitamente com o drama quotidiano vivido pela cidade, no decurso dos roubos, saques e assassinatos descritos na passagem acima transcrita da autoria de Pereira.

Sendo certo que a obra aqui proposta, composta em 1805, não apresenta qualquer alteração (pelo menos conhecida até ao momento) nos anos críticos de 1808-1809, a próxima data que nos é dada é 1811, altura em que Moreira acrescenta um clarinete. Contextualmente, há que recordar que a memória dos recentes ataques de 1808 estava ainda tremendamente presente na mente das pessoas; assim, quando em 1810 Massena invade Portugal iniciando a Terceira Invasão Francesa, pode-se intuir-se o medo que grassava de que os anteriores eventos voltassem a acontecer. É no contexto da Guerra Peninsular que o ano de 1811 se revela particularmente interessante no exercício de leitura que possa explicar o porquê de este *Miserere* ter sofrido uma adição/alteração. Efectivamente, em três períodos diferentes de 1811 (e um período de 1812) a cidade (ou, mais especificamente, a praça) de Badajoz esteve cercada como operação estratégica para que as tropas pudessem então entrar em território nacional; de facto, esta é uma das cidades que está em linha directa para qualquer invasão que se pretendesse efectuar ao território português, a par de Elvas – ambas geograficamente perto o suficiente de Évora para gerar o pânico e assim, uma vez mais, implorar a misericórdia divina.

É neste contexto então que Moreira volta a pegar no seu manuscrito e lhe acrescenta uma inovação – um clarinete. É de se notar que esta não é a única vez que Moreira faz isto; efectivamente, já no ano de 1810, Moreira vai acrescentar este instrumento ao *Te Deum* composto por Carlos Francisco Assis Moreira – é possível adiantar a hipótese de que esta possa ter sido a obra cantada em Agosto em acção de graças pelo casamento da Sereníssima Princesa com o Infante de Espanha) (Espanca, 1955, 284). O facto de em duas obras tão próximas Moreira ter optado por inserir este instrumento faz considerar, sem sombra de dúvida, que no que concerne ao quadro de músicos profissionais que estavam afectos a Évora, tenha algum clarinetista sido colocado na cidade. Porém, após consulta a documentação criada pela burocracia da Sé de Évora, nos registos de pagamentos a músicos, não nos aparece qualquer indicação de pagamentos ou contratações feitas a clarinetistas; isto está também ligado, sem sombra de dúvida, ao facto de que entre o início do século e os anos de 1812-1813 todos estes registos desapareceram, tendo provavelmente sido destruídos no contexto dos saques e pilhagens levadas a cabo pelas forças francesas no decorrer do ano de 1808. Porém, o facto de quando reaparecem os registos também não surgir qualquer nome de clarinetista associado aos quadros instrumentais faz recordar a posição



de José Augusto Alegria, que refere já no ano de 1795 a existência de algumas “notícias estranhas por desconformes com os usos e costumes da Sé” (Alegria 1997, 182), entre as quais estaria a referência à necessidade de recorrer a músicos de fora da capela para a execução de determinadas obras (no caso apresentado por Alegria, esta situação terá ocorrido precisamente para reforço do quadro instrumental necessário para um *Te Deum* de 1795). Alegria fala ainda da questão deste reforço ser possivelmente feito através do recurso a antigos colegiais; não é de descartar esta hipótese, tendo em conta que o ensino ministrado nesta instituição dotava os aprendizes de capacidades musicais e técnicas variadas, que os habilitavam para a correcta execução de instrumentos de diferentes estilos de execução – quando consultamos a documentação da burocracia da Sé, não é raro encontrarem-se referências como “Paulo Jozé músico instrumentista com obrigação de cantar contrabaixo, cantar tenor, ensinar meninos do coro, e na falta do Baixo (instrumento) tocar rabecão” (situação ocorrida entre os anos de 1768 e 1779); o próprio Mestre de Capela da época, Francisco Ignácio Moreira, era versado em dois instrumentos diferentes como foi anteriormente referido – e instrumentos que tecnicamente são bastante distintos, utilizando mecanismos digitais e padrões de dedilhação radicalmente diferentes. Assim, fica a questão em aberto sobre a possível identidade deste clarinetista que a partir de 1810 aparece associado às obras sacras compostas e utilizadas em Évora.

Não existe uma indicação clara de qual o clarinete utilizado em específico nesta obra. Porém, de acordo com o que nos diz Luciano Pereira (2010), o clarinete de cinco chaves foi construído por volta de 1770/1780 e utilizado até ao final de 1830, abarcando assim o período de vida desta obra. No final do século XVIII, aparece então o clarinete em si bemol, e a versão de cinco chaves torna-se o habitual para o período do classicismo, tendo uma sonoridade homogénea e com um timbre brilhante – porém, o contacto com o manuscrito do *Miserere* de Moreira mostra-nos um instrumento com uma armação de clave semelhante a todo o restante efectivo instrumental; quer isto dizer que a sua afinação estava em Dó, ou seja, natural, o que de acordo com Pereira representa mais brilho sonoro. Até que ponto a adição e utilização de um instrumento com um carácter e timbre sonoro brilhante, inserido numa obra de carácter pesado e fúnebre (o que à partida configuraria uma antítese), terá sido propositada devido à detenção da terceira invasão francesa é uma possibilidade a considerar – se por um lado se invoca misericórdia divina para que os eventos anteriores não voltem a cair sobre a população eborense com uma gravidade tamanha, por outro lado cria-se um ambiente sonoro mais brilhante e timbricamente mais preenchido devido ao sucesso em travar esta nova tentativa de invasão do território nacional.

A utilização de clarinetes no contexto da música portuguesa da época é recorrente; recorde-se o exemplo de Marcos Portugal, aluno do Seminário da Patriarcal desde os seus nove anos, que no seu hino para a aclamação de D. João VI, composto em 1817, utiliza quatro clarinetes. De acordo com António Marques, citado por Alberto José Pereira Pacheco, desde 1813 que a Orquestra da Capela



Real do Rio de Janeiro tinha a seu uso precisamente este número de clarinetes – ou seja, esta é uma opção estilística perfeitamente enquadrada nas correntes estilísticas do período não apenas em Portugal mas num contexto luso-brasileiro.

A última data apresentada nesta obra é 1814. Este é um ano particularmente activo no que diz respeito a possíveis eventos contextuais para a prática e performance desta obra. É neste ano que Moreira acrescenta (ou melhor, reformula), um *tercetto* sobre o verso *Quoniam si voluisses* – sendo certo que este verso já existia colocado em música na versão original, há algumas diferenças interessantes entre as duas versões no que concerne à densidade textural utilizada. Na versão original, encontramos uma utilização marcadamente policoral, que divide a responsabilidade de execução do texto entre si, sendo acompanhado com violoncelo, clarinete, fagote e acompanhamento (órgão). Já na reformulação, Moreira opta por reduzir a densidade textural e utilizar apenas duas vozes – soprano e alto – com um carácter solista, e quatro vozes com um carácter de eco, especificamente indicado pelo próprio compositor; estas vozes de eco surgem apenas como reafirmação de certos vocábulos, chamando para eles a atenção mas não retirando qualquer protagonismo ao soprano e alto solistas, que nos apresentam – como é típico para a época – uma linguagem musical repleta de ornamentação, apogiaturas e grupetos.

O que Moreira opta por retirar neste *tercetto* de 1814 é a utilização do clarinete (presente na versão original de 1811), reduzindo assim quer a questão tímbrica mais sonora que eventualmente possa estar associada à vitória da detenção da terceira invasão, como previamente referido, quer a própria densidade orquestral, que aqui passa a ser baseada em dois fagotes, violoncelo e acompanhamento. Tudo isto concorre para que a atenção se baseie sobretudo nas vozes solistas, embora haja a referir que a dificuldade de que a escrita violoncelista tem nesta versão do *tercetto* é incomparavelmente maior que na versão original. Uma vez mais, isto levanta a questão da identidade do violoncelista responsável pela sua execução. Porém, e se ao contrário dos anos de 1811, para 1814 temos acesso aos nomes constituintes do quadro musical da capela, a verdade é que estes nomes não se referem a nenhum violoncelista, pelo que é de se supor que, à semelhança do que aconteceu em 1811 com o clarinetista, em 1814 tenha sido necessário recorrer a algum músico externo à capela. Assim, os dados que temos para o ano de 1814 (infelizmente, para o segundo semestre de 1814 não existem registos) em termos da constituição da capela musical eborense são os seguintes:

Função/Ano	1813-1814
1º capelão	Pe. Jozé Agostinho da Silveira
2º capelão	Pe. Francisco Moreira
Mestre da capela	Pe. Francisco Ignácio Moreira
Mestre da capela aposentado	Pe. Francisco Jozé Perdigão (procurador Miguel Anjo do Amaral)



Composição da capela musical da Sé de Évora em 1814	Mestre da claustra	Pe. Francisco Ignácio Moreira
	1º organista	José António Henriques
	2º organista	Pe. Frei Francisco Jozé de Santa Anna Clarinho. Tem como procurador António Jozé da Silveira
	Rabecão grande	Jozé Marques
	1º altus	Miguel Angelo
	2º altus	José Lourenço Rabal
	3º altus	Ignácio Jozé Rocha
	4º altus	Joaquim José Rodrigues
	1º tenor	João Ferreira
	2º tenor	João Baptista
	3º tenor	Joaquim António
	1º baixo	P. Joaquim Jozé de Castro
	2º baixo	Fr. Fernando da Silva
	1º baixão	Jozé Ignácio da Silva
	2º baixão	Pe. Elias António Silveira
	3º baixão	Manuel da Costa

Uma das leituras propostas para este reduzir de densidade orquestral está ligada aos diversos acontecimentos de cariz pesaroso que aconteceram em 1814, última data em que esta obra é reformulada.

Falando apenas do contexto de Évora, lembre-se que 1814 é não apenas o ano em que morre Frei Manuel do Cenáculo, cujo papel fundamental em Évora é já sobejamente conhecido, como também é o ano em que se procede à cerimónia de transladação das ossadas dos eclesiásticos mortos e fuzilados aquando do fatídico ano de 1808. Assim, não é de admirar que seja este o ano em que Moreira não apenas reformula o *Miserere* do seu sobrinho, Carlos Francisco de Assis Moreira (composto em 1809, tão pouco tempo depois da calamidade que se abateu sobre a cidade), como também seja o ano em que reformula a sua própria obra.

O facto de ao longo da sua obra – por tradição associada a momentos de pesar, de luto, momentos fúnebres – Moreira ter optado por colocar em música versos com um carácter menos pesaroso (recorde-se a tradução dos versos colocada no ponto anterior) não deixa de ser curioso; efectivamente, o compositor opta por neste exemplar de património imaterial trabalhar os conceitos mais ligados a aspectos positivos como a alegria ou a salvação.

Torna-se inevitável não fazer corresponder todas estas opções estilísticas e musicais às cerimónias de transladação há pouco referidas, já que estes versos, ainda que incluídos numa obra pertencente a uma categoria já de si tão pesada

quanto o é a categoria dos salmos penitenciais, acabam por dar alguma esperança ao se falar da vida eterna.

Esta questão faz particularmente sentido quando recordamos os dados fornecidos por Pereira (1808, 18): na sequência à invasão à cidade de Évora, a mortandade ascendeu a mais de mil pessoas: 232 na cidade e mais de oitocentas nos campos circundantes, pelo que a súplica a Deus era o caminho plausível.

É então no ano de 1814 que estes homens, mortos às mãos dos franceses poucos anos, são transladados para várias igrejas a 3 de julho. No Arquivo Municipal de Évora, encontram-se os nomes das ossadas que estivera no centro destas cerimónias: José Francisco Xavier da Costa, prior da Igreja de Salvador de Odemira; João António de Sá, beneficiado curado da Colegiada de Santo Antão; João Alberto, pároco da freguesia de Santa Susana, Redondo; e ainda Sebastião José da Rocha, associado à paróquia de Santiago.

Todos estes nomes se referem a párocos fuzilados e transladados, nesta data para a Igreja de São Bartolomeu. Geograficamente, esta igreja localiza-se a pouca distância da Porta de Avis e foi fundada nos inícios do século XVII (1612) em terrenos que o sacerdote quarternário da Sé, Laureano Martins, doou para o efeito, tendo para isso sido ajudado pelas esmolos oferecidas pelos fiéis (Fialho, 1729, 225); encontramos ainda os nomes de José do Nascimento Pereira e José Perdigão, bem como referências às diversas cerimónias oficiais nas quais se cantaram Matinas e Laudes, para além da realização de uma Missa Cantada (cada uma destas ocasiões devidamente regulamentada e com ordens bem estabelecidas e coerentes), sabendo-se que estes ossos foram depositados na Capela de Santa Ana, com um retábulo composto maioritariamente em estilo barroco e que posteriormente passou a apelidar-se de Capela de Santa Teresinha.⁴ Esta informação não é irrelevante sobretudo se pensarmos que esta capela está enquadrada na Igreja de Santo Antão, uma das igrejas mais importantes no contexto religioso-musical da cidade de Évora imediatamente a seguir à Sé de Évora (Henriques, 2017, 356). Efectivamente, Santo Antão, colegiada beneficiados, funcionava como um anexo à própria Sé. Pelo facto de, de acordo com o que Fonseca (1728, 218) nos diz, os seus beneficiados e vigários terem como obrigação o coro e o cântico de variados ofícios quer do Dia Litúrgico quer das Missas quando necessário, não é irrelevante pensar-se que Santo Antão pode ser sido um dos espaços possíveis para a execução do *Miserere* de Moreira, criando assim uma tríade bastante forte entre obra-espço-compositor num momento específico da vida da cidade: as cerimónias fúnebres do dia 3 de Julho de 1814. Sendo o *Miserere* um tópico tradicionalmente relacionado com o contexto fúnebre, parece inegável encontrar-se nestas transladações o contexto exacto da envolvente musical desta

⁴ http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3953



performance, em contexto processional ou cerimonial, já que 1814 foi, pelo que já se percebeu, um ano particularmente activo no cerimonial fúnebre eborense: tanto Cenáculo, figura de importância extrema na cidade, como os homens da Igreja que perderam a vida anos antes, vítimas de guerras e políticas bélicas entre países, estiveram no epicentro de cerimónias fúnebres variadas, contexto preferencial para a execução deste salmo penitencial.

A percepção da realidade musical de uma época não se encontra apenas através do trabalho de contacto com os manuscritos musicais. Deste tipo de trabalho, retiram-se, sem dúvida dados importantes relativos a questões formais, estilísticas, comparativas ou mesmo analíticas. Porém, uma obra musical é um produto cultural, um exemplo de património (i)material (consoante se tenha em conta meramente a questão física a partitura ou o próprio momento de execução, tão localizado no tempo, tão único e irrepetível que se torna inevitavelmente imaterial) que não está desenquadrado – antes bem pelo contrário – do contexto para o qual foi criado e destinado. Por essa mesma razão, estes exercícios exploratórios de leituras iniciais relativas aos hipotéticos contextos históricos e contextos locais onde – e para onde – foram realizadas e conceptualizadas estas obras musicais eborense sejam tão importantes, já que contribuem para uma melhor e mais completa compreensão e visão da geografia sonora e musical própria do contexto da cidade e dos seus momentos e cerimónias específicas.





BIBLIOGRAFIA

Alegria, J. A. (1973a). *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Alegria, J. A. (1973b). *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Alegria, J. A. (1997). *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Barata, A. F. (1874). *Esboços chronologico-biographicos dos Arcebispos da Egreja de Évora*. Imprensa Litteraria.

Espanca, T. (1955). Efemérides Eborenses - 1791 - 1831. *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, 37, 269 - 309.

Espanca, T. (1957), Évora na invasão francesa de 1808; A Rainha D. Leonor e a Misericórdia de Évora; José de Escobar, pintor quinhentista - O retábulo da Misericórdia de Mora. *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série)*, 39, 41 - 138.

Fonseca, F. D. (1728). *Évora gloriosa. Epilogo dos quatro tomos da Evora Illustrada que compoz o R PM Manuel Fialho da Companhia de Jesu-Escrita, acrescendata e amplificada pello P Francisco da Fonseca da mesma Companhia, Rome*. Na Officina komarekiana.

Henriques, L. (2017). A paisagem sonora de Évora no século XVII: Perspectivas a partir da actividade musical das instituições religiosas da cidade. In *Book of Proceedings II International Congress on Interdisciplinarity in Social and Human Sciences* (pp. 355-359). Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics.

Henriques, L. (2018). A nova capela-mor setecentista da Catedral de Évora: Uma abordagem ao seu impacto na atividade musical de Pedro Vaz Rego e Ignácio António Celestino. *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de la Hª del Arte y del Patrimonio Cultural* "Hurtado Izquierdo", (3), 77-92.

Higginbottom, E. Alternatim'. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00683> (accessed Augst 12, 2018).





<http://revista.brasil-europa.eu/142/Cabo-Verde-Miserere.html> accedido a 23 de julio de 2018

<https://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1001130>, accedido a 14 de septiembre de 2018

Maria Luísa Cabral, CENÁCULO, *Frei Manuel do (Lisboa 1724-Évora 1814)*. [Em linha]. Consultado a 25 de marzo de 2019, acessível em <http://eve.fcsh.unl.pt/content.php?printconceito=1043>

Mártires, V. D. (1755). Director ecclesiastico das ceremonias da Cinza, Ramos, e de toda a Semana Santa, conforme as rubricas do Missal Romano, e Decretos da S. Congregação de Ritos, com todo o Cantochaõ, que nos sobreditos dias se deve cantar. Lisboa: Na officina de Joseph da Costa Coimbra.

Mártires, V. D. (1780). Director funebre reformado para se officiar, e administrar com perfeição o sacrosanto viatico, extrema-unção aos enfermos, officio de defuntos, procissão das almas, e outras funções pertencentes aos mortos com o proprio canto, que nellas se deve observar, segundo o Ritual Romano de Paulo V, Decretos Apostolicos, etc... Lisboa : Na Officina Patriarcal de João Procópio Correa da Silva.

Nery, R. V. (2008) Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime, in Miguel Figueira de Faria, ed., *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*, 23-44

Neves, L. M. B. P. (2010). Guerra aos franceses: a política externa de Dom João VI e a ocupação de Caiena. *Revista Navigator*, 6(11), 70-82.

Pacheco, A. J. V. (2012). Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita). *OPUS*, 18(1), 41-72.

Pereira, A. M. (1808). Evora, no seu abatimento, gloriosamente exaltada: Typ. Lacerdina.

Pereira, L. S. (2010). Aspectos da performance historicamente orientada do repertório setecentista para clarinete.

PT-ADEV-PRQEV-EVR12-003-0006_m0051.TIF

PT-ADEV-PRQEV-EVR12-003-0006_m0052.TIF

PT-ADEV-PRQEV-EVR12-003-0006_m0053.TIF

Shrock, D. (2009). *Choral repertoire*. Oxford University Press.

Vaz, F. A. L. (2012, October). A casa da sabedoria-uma leitura dos estatutos da Biblioteca Pública de Évora de 1811. In *Anales de Documentación* (Vol. 15, No. 2). Facultad de Comunicación y Documentación y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. ISSN: 1697-7904. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.2.154091>

Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal* (Vol. 1 e 2). Typ. M. Moreira & Pinheiro.

